



Germanica

39 | 2006

**La nouvelle génération d'écrivains de langue
allemande**

***Nous ne dormons pas* : critique idéologique à travers une critique des langages chez Kathrin Röggla**

Wir schlafen nicht: Ideologiekritik als Sprachkritik bei Kathrin Röggla

Herta Luise Ott



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/317>

DOI : 10.4000/germanica.317

ISSN : 2107-0784

Éditeur

CeGes Université Charles-de-Gaulle Lille-III

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2006

Pagination : 57-74

ISBN : 2-913857-18-3

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Herta Luise Ott, « *Nous ne dormons pas* : critique idéologique à travers une critique des langages chez Kathrin Röggla », *Germanica* [En ligne], 39 | 2006, mis en ligne le 19 février 2010, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/317> ; DOI : 10.4000/germanica.317

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Tous droits réservés

Nous ne dormons pas : critique idéologique à travers une critique des langages chez Kathrin Röggla

Wir schlafen nicht: Ideologiekritik als Sprachkritik bei Kathrin Röggla

Herta Luise Ott

du moins aurait-il attendu un point de vue
extérieur, un peu de recul, mais il savait
maintenant que cela n'existe pas¹.

- 1 Après la publication de son troisième livre de fiction, *Irres Wetter* (*Temps dingue*)², en 2000, qui a pour objet la ville de Berlin, certains journalistes allemands ont présenté Kathrin Röggla, née à Salzbourg en 1971 et résidant à Berlin depuis 1992, comme une jeune romancière autrichienne au charmant accent salzbourgeois et au look étudiant vivant en communauté dans le quartier de Neu-Kölln³. Ils ont noté qu'elle leur donnait rendez-vous à Kreuzberg, l'ancien haut-lieu des squatters et des 'autonomes' berlinois⁴, et ont souligné la fraîcheur de son regard sur Berlin : « C'est un regard neuf et dénué de respect qu'elle jette sur cette ville à tel point bouillonnante d'euphorie face à l'avenir »⁵. S'ils s'attardaient sur des explications, ils attribuaient son regard « moins politique, plus subjectif »⁶ à ses origines autrichiennes et constataient une distance de chroniqueuse, au regard sans émotion⁷.
- 2 Les journalistes autrichiens, quant à eux, avaient plutôt tendance à souligner l'appartenance de l'auteure à la tradition (autrichienne) d'une littérature qui pratique une critique de la langue, du langage, des langages⁸.
- 3 Après la publication de son quatrième livre *wir schlafen nicht* (*nous ne dormons pas*)⁹ en 2004, classé comme roman, et de la pièce de théâtre qui porte le même titre, Kathrin Röggla, qui vivait désormais « dans son grand appartement, dans un immeuble ancien de Berlin »¹⁰, donnait toujours rendez-vous à Berlin-Kreuzberg, mais les journalistes firent remarquer un écart entre cet entourage loin des nouvelles agitations urbaines et le sujet de son livre¹¹, et il est arrivé qu'on la décrive comme le spécimen d'une femme affairée,

une espèce de « manager de soi-même ».¹² Quant à son accent, un article évoque « les restes charmants d'un accent autrichien mâtiné depuis longtemps de dialecte berlinois »¹³.

- 4 Même avant d'être connue d'un plus grand public, Kathrin Röggla était reconnue et soutenue financièrement par les institutions (autrichiennes d'abord, allemandes, voire suisses par la suite) : plusieurs autorités autrichiennes lui ont attribué des bourses, à commencer par le Land de Salzbourg en 1992, suivi en 1994 par le Ministère de l'Education nationale et de la Culture, le Ministère des Sciences, de la Recherche et des Arts en 1995/96 et la Chancellerie fédérale en 1997/98. En 2001, le « Deutscher Literaturfonds » lui a décerné une bourse pour New York, ville qu'elle avait déjà visitée avant d'aller s'installer à Berlin, mais qui lui avait semblé trop dure pour pouvoir y survivre financièrement. Elle a obtenu son premier prix littéraire à Berlin, en 1993. Il s'agissait d'un prix du festival international Open-Mike, destiné aux jeunes talents. Nombre de distinctions ont suivi, tels le prix Reinhard Priessnitz (1995), le prix Alexander von Sacher-Masoch (2000), le prix Italo-Svevo (2001), le prix Bruno-Kreisky du livre politique (2004), le prix de littérature de Soleure (2005) et le prix pour l'Art et la Culture du Fonds culturel de la ville de Salzbourg (2005).

Un talent précoce dans un contexte d'avant-garde

- 5 Röggla a commencé à écrire très tôt. D'après un portrait publié dans un livre consacré aux jeunes écrivains-femmes¹⁴, ses premières tentatives littéraires remontent à l'enfance avec des ébauches de romans policiers. Vers l'âge de 15 ans elle rédige des textes pour le théâtre de son école. Elle fait ensuite de la mise en scène au sein d'un groupe de théâtre d'amateurs et de professionnels, elle travaille pour une revue littéraire et présente ses textes régulièrement devant un « atelier littéraire » (une *Literaturwerkstatt*) tout en poursuivant des études universitaires de lettres et de sciences de la presse. Après avoir quitté Salzbourg pour Berlin – elle voulait vivre dans une « véritable grande ville », disait-elle – elle écrit principalement de la prose. À partir de 1998, sa bio-bibliographie évoque aussi des travaux pour la radio et une collaboration avec l'« internetradiocollectiv convectiv » ; en 1999 elle « fabrique » un hypertexte pour le « Festival Softmoderne » : *Nach Mitte (Vers Mitte)*¹⁵ ; à partir de 2001, elle mentionne la rédaction de textes pour le théâtre¹⁶.
- 6 Les livres qu'elle a publiés jusqu'ici reflètent son parcours géographique : les pièces en prose de *Niemand lacht rückwärts (Personne ne rit en arrière -1995)* font d'abord apparaître Berlin puis le séjour salzbourgeois – à l'occasion d'un congrès de géographes – d'un « je » féminin originaire de Salzbourg qui vit à Francfort¹⁷. Dans la deuxième moitié du volume, nonobstant le fait qu'il s'agit le plus souvent d'un environnement urbain, les lieux deviennent difficiles voire impossibles à cerner. *Abrauschen (Décamper - 1997)*¹⁸, la première publication que Kathrin Röggla appelle roman, dessine une boucle géographique. Le personnage principal, une femme qui vit à Berlin, part pour Salzbourg avec un enfant afin d'y vendre un appartement dont elle a hérité. Les deux personnages séjournent là un certain temps, mais rentrent finalement à Berlin. Les pièces en prose de *Irres Wetter*, le livre suivant, sont situées à Berlin et dans ses alentours. *Really ground zero. 11. september und folgendes (Really ground zero. 11 septembre et suites)*¹⁹, un ensemble de textes et de photos produits à New York après les attentats du 11 septembre 2001 et partiellement publiés dans des journaux allemands et un hebdomadaire autrichien,

reflète son séjour à New York. *nous ne dormons pas*, lui aussi qualifié de roman, se distingue à plusieurs égards des ouvrages fictionnels précédents : l'action se déroule dans un hors-lieu, quelque part en Allemagne, le temps d'un salon de professionnels de la gestion et de la restructuration d'entreprises et il se présente sous un faux air de documentaire. *disaster awareness fair. zum katastrophischen in stadt, land und film (disaster awareness fair. au sujet du catastrophique en ville, au pays, dans le film)*²⁰, son tout dernier livre, contient un double essai sur les catastrophes et fait allusion au 11 septembre, « 9/11 ». Il a été présenté par Kathrin Röggla comme le texte liminaire d'un roman à paraître en 2007²¹.

- 7 Si les deux premiers ouvrages font état d'un univers plus ou moins intime, les fictions suivantes s'ouvrent vers un espace que l'on peut considérer comme 'public'. Ce changement d'optique est perceptible à un niveau constitutif de la narration : tandis que les divers personnages qui apparaissent dans les deux premiers livres sont fréquemment désignés par de simples pronoms et que le récit laisse assez souvent transparaître l'impression que ce sont là des fractions de la voix narrative ou des projections de celle-ci, les personnages de *Irres Wetter* et de *wir schlafen nicht* se distinguent davantage, voire assez nettement, de la voix narrative et sont ancrés dans un vécu apparemment séparé d'elle²².
- 8 Interrogée sur son rapport à l'écriture, Röggla a souligné, à plusieurs reprises, l'aspect dialogique de celle-ci : elle dit ne pas vouloir développer une langue qui lui soit propre – à partir d'une « subjectivité dont l'autonomie ne serait que fiction »²³. Au contraire, d'autres voix ont une part importante dans ce qu'elle appelle un « processus dialogique ». Elle dit aussi avoir toujours besoin, pour s'y frotter, d'un référent 'réel', d'une réalité en face d'elle. C'est en ce sens qu'elle se voit elle-même inscrite dans une tradition littéraire qui pratique une critique de la langue et des langages, représentée par le *Groupe de Vienne* et reprise par Elfriede Jelinek²⁴.
- 9 Au-delà de la tradition autrichienne, Kathrin Röggla évoque comme références littéraires le réalisateur et écrivain Alexander Kluge et des écrivains « pop » de la première heure tels Hubert Fichte et Wolf Dieter Brinkmann²⁵. Son site web nous offre par ailleurs l'accès à des textes non-fictionnels sur Kluge et Fichte que Röggla a écrits et publiés dans la presse. Ce sont là des auteurs qui utilisent des techniques journalistiques et documentaires tout en accordant une place importante au travail sur la forme. Selon Eva Behrendt, l'étiquette « écrivain pop » qu'on a collée à Röggla et dont elle se réclamerait aussi, se justifie par une inscription dans cette lignée politique, de gauche, bien à l'opposé de la fraction « Tristesse Royale » des années 1990²⁶.
- 10 Il y aurait ainsi une volonté poussée chez Röggla d'éprouver la langue, d'expérimenter différents langages tout en prenant en compte ce qu'on peut appeler une réalité extérieure. Elle dit être fascinée par le jeu formel, les mises en scène, la magie de la métamorphose, les sortilèges du romantisme : dans son discours de Soleure, elle explique sa fascination pour le théâtre en évoquant un penchant pour les fantômes que produit le jeu théâtral et qui, eux, seraient susceptibles de lutter contre ce monde fantomatique qui nous entoure²⁷. Simultanément, elle met en avant « les blessures que la langue peut infliger », le fait que les énoncés, plutôt que refléter simplement un rapport de domination, offrent à cette domination un nouveau terrain d'action²⁸ : « Je crois que la langue peut produire un contenu par sa forme, que la langue et la rhétorique nous déterminent. Ainsi, un consultant qui doit tout le temps se vendre voit sa conscience modifiée par cette forme de discours »²⁹. – C'est face à ces « deux arrière-plans

théoriques » qu'elle définit son travail d'écriture comme dialogue avec un autre qu'elle-même.

- 11 Au-delà de cette conception de l'écriture, elle dit avoir développé un intérêt particulier pour un certain type des personnes, qui se sur-identifient à leur métier, en travaillant sur son troisième livre, *Irres Wetter*. Elle a réutilisé dans cet ouvrage des sujets et des parlers berlinois abondamment évoqués dans les feuillets et dans des reportages « lifestyle » : on assistait alors à l'avènement de la « génération Berlin » qui n'éprouvait plus le besoin de critiquer la société, mais celui d'épater le public par une mode de vie et une littérature anti-anticonformistes. Selon Eva Behrendt, Röggl a fait de tout cela une prose qu'on peut lire comme une vision à la fois exagérée et critique de l'air du temps, mais aussi comme la déconstruction de ce *Zeitgeist*, à l'opposé d'une littérature de divertissement à la Stuckrad-Barre. Röggl, elle, voit son écriture comme « critique idéologique à travers une critique de la langue, du langage »³⁰.
- 12 Prenant en compte ses postulats théoriques, on peut se demander comment l'écriture de Kathrin Röggl se conforme à ces concepts et dans quelle mesure cette dialectique, ce dialogue entre forme et contenu, agit et produit dans ses livres des effets de sens.

Le lent cheminement d'une écriture

- 13 Le signe extérieur le plus visible de l'inscription de Röggl dans les traditions d'avant-garde des années 1950/1960 est la présentation visuelle de ses textes : l'abandon des majuscules au profit des seules minuscules, systématiquement pratiqué par le *Groupe de Vienne*³¹ et par Elfriede Jelinek à ses débuts³², donne aux mots un statut « égalitaire » sur le papier et les « desserre » en même temps sur un plan sémantique : les majuscules servent aussi à distinguer plus facilement un mot de l'autre et à leur donner des sens différents. Ce procédé, fréquent à certaines époques de l'histoire, a aussi été utilisé par des auteurs allemands de l'après-guerre, comme les représentants de la « poésie concrète » des années 1950 ou Gisela Elsner, qui a eu beaucoup de succès dans les années 1960. Plus récemment, ce sont des auteurs qui se réclament de l'appellation « pop » qui refusent parfois les majuscules. Chez Röggl, on peut détecter longtemps des résidus de la majuscule. Son premier livre, *Niemand lacht rückwärts*, la conserve dans les titres qu'elle donne aux textes, tantôt écrits en majuscules, tantôt en minuscules. Dans *Abrauschen* et *Irres Wetter* les majuscules ne se trouvent plus que dans le seul titre de l'ouvrage et dans le mot *INHALT* ou *Inhalt* (que l'on peut traduire ici par « table des matières »), mais c'est seulement dans *really ground zero* et dans *wir schlafen nicht* que les majuscules ont été totalement bannies de son écriture.
- 14 Chacun de ses livres contient une table des matières. Là aussi, Röggl varie ses procédés. Dans *Niemand lacht rückwärts*, ouvrage constitué de récits hétérogènes, elle est encore loin du numérotage systématique auquel elle procède dans *Abrauschen*, un procédé qu'elle complète, dans la table des matières, par les premiers mots de chaque chapitre, qui font office de titres. Ce renoncement à un titre nominatif comme premier guide d'interprétation peut certes se justifier très facilement par la forme littéraire que Röggl a choisie ici : elle appelle son livre 'roman', annonçant ainsi une forte cohérence narrative. Mais les choses se compliquent à travers le numérotage : le chiffre 33 apparaît trois fois, en liaison avec trois textes différents. Il y a donc là une contradiction apparente que le lecteur ne pourrait résoudre qu'en lisant le livre.

- 15 Dans le livre suivant, *Irres Wetter*, qui rassemble à nouveau des pièces en prose, Rögglä abandonne toute numérotation au profit de titres nominatifs.
- 16 *Niemand lacht rückwärts*, plus explicite, si l'on veut, contenait quelques titres qui étaient numérotés : « *tauchen I* » (plonger I), « *tauchen II* », « *tauchen III* », « *tauchen IV* », *alice im spiegelverkehr (selbsthase)* 1, 2, 3 [*alice dans la circulation des miroirs (lapin de soi)* 1,2, 3]³³ ou « *holzschnitt/13* » (gravure sur bois/13), la treizième pièce en prose de ce livre. Ce texte, avec son marquage particulier, occupe aussi une position à part dans l'ouvrage parce que Rögglä y pratique une écriture fictionnelle plus « conventionnelle » : de retour à sa ville d'origine, Salzbourg, le « je » narrateur de ce récit, qui vit à Francfort-sur-le-Main, raconte une histoire constamment interrompue par des souvenirs d'enfance à travers lesquels on peut le situer par rapport à un passé qui semble le menacer.
- 17 Cette exploration des moyens qu'on peut utiliser pour présenter le contenu d'un livre aboutit à un numérotage systématique complété par l'indication de titres dans *really ground zero* et dans *wir schlafen nicht*. Elle reflète, sur un plan élémentaire, les préoccupations d'une écriture pour laquelle forme et contenu s'éclairent mutuellement.
- 18 Si on accepte de se confronter à une écriture difficile d'accès, truffée d'images à première vue peu compréhensibles, mais qui font néanmoins sens³⁴, *niemand lacht rückwärts* peut se lire comme l'histoire d'un soi qui cherche à se cristalliser : le(s) « je » narrateur(s) se positionne(nt) en fonction de la manière dont il(s) appréhend(ent) le monde extérieur : le « je » fait parfois place à un « nous », qui peut lui-même renvoyer à un « je ».
- 19 Ainsi, les quatre chapitres intitulés « *tauchen* » font apparaître un vague groupe de jeunes personnes en quête de la vraie vie et d'une carrière professionnelle :
- c'était seulement au bord de la route que la vie se tenait, et personne ne faisait signe depuis ses entrailles, alors nous nous sommes abandonnés tout entiers à l'instant ricanant qui nous possédait, et nous n'avons plus jamais repensé aux bons moments des débuts, en ville, quand chaque bureau que nous traversions n'était pas assez bleu pour nous³⁵.
- 20 Ce « nous » finit par se dissoudre de manière plutôt surprenante : « nous sommes entièrement tenus de trouver d'autres occupations et en revenons à parler des mouches domestiques, où nous rentrons lentement, comme repas, c'est comme ça, on n'a pas de véritables moyens d'agir »³⁶.
- 21 Le chapitre suivant, « *Ein lichtdurchlässiger Kopf & ein Scheuermittel* » (*Une tête translucide & un produit à récurer*)³⁷, convoque un « tu » qui semble figurer un « je » qui s'adresse à lui-même : « le reste s'envole en fumée ; comme tu te le dis/ dans le miroir vu à nouveau le vis-à-vis tout entier devenir un peu plus pâle, tu l'apostrophes rudement, mais il ne répond pas »³⁸. Le « je » du chapitre « *strohmann* » (*homme de paille*)³⁹ forme un « nous » avec un « il » qu'il a fréquenté dans un passé indéfini : « nous avons rendu visite, nous avons fait comme s'il était encore là, le buisson, dans lequel se cache notre enfance... »⁴⁰. C'est un buisson « qui possède tout le feu de la région, et puis il s'est brûlé, tout droit dans la figure et puis plus le moindre pas au-delà »⁴¹. La métaphore du buisson ardent rappelle, au-delà de (par delà) l'image biblique, une image qui est au cœur de *Kindheit in einer österreichischen Stadt* (*Enfance dans une ville autrichienne*), première nouvelle du volume *Das dreißigste Jahr* (*La Trentième année*) d'Ingeborg Bachmann :
- Rien, ou presque, n'est là pour nous éclairer et ce ne sont ni la jeunesse ni sa cité qui le pourraient. C'est seulement lorsque l'arbre devant le théâtre renouvelle son miracle, que la torche s'enflamme – c'est seulement alors que je parviens à tout voir se fondre comme les eaux dans la mer : l'incarcération précoce dans le noir avec les

envols par-dessus les nuées chauffées à blanc; la place Neuve aux monuments absurdes avec une vue sur Utopia; les sirènes de jadis avec le vrombissement de l'ascenseur dans un gratte-ciel; les tartines de marmelade desséchées avec un galet dans lequel j'ai mordu sur les bords de l'Atlantique⁴².

- 22 Vu sous l'angle de cette association, le texte suivant, « *holz-schnitt/13* », semble se nourrir de la même référence : le « je » narrateur y visite sa ville natale où il enregistre des sensations physiques de plus en plus désagréables. « *holz-schnitt/13* » est composé de deux trames de récit qui alternent, l'une en lettres ordinaires, l'autre en italiques. Les passages en italiques renvoient à un passé douloureux du « je », où son frère aurait régulièrement enfoncé dans sa chair une matière (un corps étranger ?) au lieu de l'enlever, du bois, qu'elle aurait fini par utiliser comme instrument d'écriture : « mais je...me taillais les doigts en pointe, en cachette, la nuit, pour pouvoir me défendre, je ne découvris qu'à dix-huit ans que je pouvais écrire avec... »⁴³. Les passages en lettres ordinaires représentent, au début, un récit relativement ordonné « au présent » du « je » narrateur, mais qui finit par se focaliser sur une douleur physique : « quelque chose se consume, depuis le centre de mon corps, un petit reste de bière où un substitut de chair, de viande »⁴⁴. Le texte en italiques finit par se « calmer » en évoquant une future discussion désagréable avec la famille. Il y a ainsi des éléments qui passent d'un récit à l'autre, mais les deux textes ne se fondent pas l'un dans l'autre. - Le texte suivant (« *dachgeschoss* » – *étage mansardé*) est une espèce de litanie, avec des blancs qui remplacent peut-être un texte en italiques. Ensuite, dans *Kurz nach der Haustür* (*peu après la porte d'entrée*), nous sommes à nouveau devant deux trames de textes. Mais cette fois le texte en italiques est explicitement désigné comme discours fictif : le « je » finit par déclarer qu'il aurait parlé ainsi à la place d'un autre, qui, lui, aurait probablement fermé cet « espace-langue » : « sans doute c'est seulement à la télé qu'il a offert une place dans son rapport. il ne m'offre pas, tout simplement, un espace-langue où l'on entend le vol des oiseaux, et lorsqu'on a affaire, chez lui, malgré tout, à ces choses-là, je lui ai sans doute filé entre les doigts »⁴⁵. Le deux récits suivants (*WINTERLIED* et *SOMMERLIED* – *CHANSON D'HIVER* et *CHANSON D'ÉTÉ*) font appel, du fait de leur présentation visuelle, à la poésie, tout en évoquant des événements 'prosaïques'. Dans *SOMMERLIED* (*laufmasche* – *maille filée*) cela donne des vers tels que : « / alors tous préfèrent alors se construire/des ponts avec de la mode haut de gamme/à la tendre maison individuelle personne n'y est encore arrivé, quand la saison se fait tellement remarquer, s'il n'y a que l'argent qui manque, l'atlas ne reste pas longtemps coincé dans votre gorge »⁴⁶. Dans les textes suivants, cette fois de facture « prosaïque », la narration sollicite corps et miroirs pour constater une perte d'identité féminine physique et langagière qui aboutit finalement au postulat que le « je » est incapable d'être « vrai » :

« mais je ne voudrais pas être un portrait tout craché du journal » crié-je au téléphone un peu plus tard, 'tout doit être authentique sous ces cheveux, je voudrais tout simplement exister, je ne voudrais pas qu'on me colle quoi que ce soit sur le dos, je ne voudrais pas commencer par mettre un nom sur la peau, il doit déjà être dedans.

mais il n'y a rien à faire, j'ai beau me donner toutes les peines du monde, je ne peux pas bouger un seul doigt dans cette direction, au contraire, tous les doigts tournent avant et passent directement à l'habitude⁴⁷.

- 23 L'idéal, qui consisterait à posséder une identité véritablement 'organique' serait donc impossible à réaliser.
- 24 Le dernier texte est un très long monologue. Il s'adresse à un « tu » masculin (*franz*) et évoque d'abord l'impossibilité d'exister totalement, pour ensuite envisager un mode d'existence dans le chant et dans un échange amoureux : « j'étais un chant qui voyageait

dans les rues de la ville, un bruissement vif, franz, et si en plus on me retournait le visage, tout cela cessait un bref instant avant de continuer »⁴⁸. Mais ce FRANZ exhorté par le « je » ne l'écoute pas, et le « je » qui lui a d'abord proposé un échange (« échangeons d'abord un regard et puis le cœur et ensuite partons avec eux droit devant nous »⁴⁹), finit par lui prendre l'oreille qu'il ne lui prête pas :

alors prête-moi ton oreille, t'ai-je dit, et puis je l'ai tout simplement prise, étendu le reste dans ma tête pour qu'il sèche, et personne n'a vu, n'a regardé, franz, personne ne s'est aperçu de rien [...] ils étaient tous comme évacués de leur perception...⁵⁰

- 25 L'existence dans le chant et dans un échange amoureux s'avère elle aussi impossible faute de réciprocité.

- 26 Le désir ou le besoin de dialogue refont surface dans *Abrauschen* et *Irres Wetter*, entre autres autour de renvois au poème *HÖRRESTE, SEHRESTE (RESTES D'OUÏ, RESTES DE VUE)*⁵¹ de Paul Celan:

restes d'ouï, restos de vue, je me souviens, c'est ce que dirait jo maintenant. mais qu'y a-t-il derrière ? dirait-il, mais maintenant il n'est plus là, personne n'est là, et c'est pourquoi cela devient difficile: car la perception passe toujours par les autres humains, qui la filtrent, sans humains, qui la filtrent, on est dans un beau pétrin, car à peine est-on seul que les choses s'abattent sur vous – on ne peut pas dire pour la combienième fois je me disperse les oreilles, pour qu'elles ne dépérissent pas, d'un pouce, les yeux finissent bien toujours par repousser, mais les oreilles se perdent – ou est-ce tout de même bien la grille de votre propre perception à travers laquelle on passe comme un fou ? non, il n'y a aucune voie qui mène en dehors de cette question, à part le chauffe-eau...⁵².

- 27 La voix de la narratrice dans *Abrauschen* évoque ensuite la relation entre eau chaude et chauffe-eau, dont elle n'aurait jamais voulu tenir compte, ce qui renvoie en effet à une conception raisonnée de la perception où il faut créer un lien de cause à effet. Non sans un clin d'œil à Marcel Proust et à son « ressouvenir inconscient » – la mémoire involontaire⁵³ –, le « je » refuse de créer cette relation: « avant qu'on ait eu le temps de dire ouf, ça vous a déjà englouti – mais avec moi ça ne marchera pas, non, moi, je reste avec les choses dans toute leur splendeur »⁵⁴.

- 28 La protagoniste de *Abrauschen* se voit confrontée au même problème que le « je » du dernier texte de *Niemand lacht rückwärts* : celui à qui elle aimerait raconter des histoires (« jan », présenté comme son fils) ne semble pas vouloir l'écouter : « tout ce qu'il ferait, serait seulement de se tourner vers moi, et de me tendre son jeu de sept familles, de sept classes d'avions, vu de derrière, naturellement : tire une carte! crierait-il, et je serais obligée de le faire ou bien il ne lèverait même pas les yeux de ses activités »⁵⁵. L'enfant préfigure une vision révocable du monde, qui consiste à construire des séries d'images, « jusqu'à ce qu'il détruise l'image avec une négligence brutale, puis recommence »⁵⁶. Le récit se poursuit par l'histoire d'une rencontre amoureuse, où les amants se retrouvent devant une fenêtre, tels les amants du poème *CORONA*⁵⁷ de Paul Celan. – Le deuxième interlocuteur de la protagoniste, qui s'appelle « jo » et qui se voit attribué les mots *HÖRRESTE, SEHRESTE*, semble figurer une sorte de somme de plusieurs amants. Il a déjà disparu de cette histoire familiale à rebours que représente *Abrauschen* lorsque le « je » évoque ce souvenir. À travers les allusions au poème de Celan le texte semble se faire la chambre d'écho d'une poétique où le dialogue entre je et tu, entre écriture poétique et lecteur, joue un rôle crucial.

- 29 Après son retour à Berlin, le « je » semble avoir l'intention de se jeter dans une vie berlinoise dont on ne sait pas trop où elle va le mener : « quelque part, ça sent la mer, me suis-je pourtant dit, et j'ai continué mon chemin »⁵⁸.
- 30 La question d'une vue d'ensemble des choses revient dans *Irres Wetter* – reliée au nom de « jochen » (« jo! ») cette fois-ci. « se reposer seulement sur des 'mental maps', [des cartes mentales – c'est ainsi que Rögglä caractérise sa prose!], ça ne marche pas, diront-ils⁵⁹. Il s'agit de parvenir le plus vite possible à une image psychique de la ville, il faut être relié aux lieux, il faut être avec les lieux...⁶⁰ « jochen » semble avoir un plan, un « plan d'identité pour lui-même et pour le monde »⁶¹. Il refuse pourtant toute « géographie personnelle »⁶² relative à la ville, qui, selon lui, est « bâtie sur du sable ». Le « je » constate à son tour que
- ... le matériau est vraiment fatigué, partout quelque chose reste collé, restes d'ouï, restes de vue, il faut bien veiller à ce qu'on puisse continuer, il faut veiller à ce qu'on poursuive...⁶³
- 31 Le renvoi au poème *HÖRRESTE, SEHRESTE* de Paul Celan semble vouloir convoquer ici une perception très réduite du monde. Le poème de Celan évoque une situation de désindividuation absolue : « RESTES D'OUÏ, RESTES DE VUE, dans le/dortoir mille et un, // nuit journallement/la polka des ours://ils te rééduquent, //tu deviens à nouveau lui/il »⁶⁴. *Abrauschen* et *Irres Wetter* évoqueraient alors l'impossibilité d'une perception individualisée et en même temps globale du monde et la recherche d'un tu, d'une rencontre avec autrui. Ces questions sont évoquées, cristallisées dans le halo du poème celanien.
- 32 Même si la plupart des personnages principaux des trois premiers livres de Rögglä ne semblent pas exiger une langue qui leur serait propre, ils semblent vouloir accéder à une existence qu'on est tenté d'appeler 'authentique'. Et bien que cette 'authenticité' semble la plupart du temps occultée, elle se dessine en filigrane dans le désir d'un dialogue incertain qui dépasserait la seule perception du monde par les images : « les yeux finissent bien toujours par repousser, mais les oreilles se perdent » (« die augen wachsen ja immer nach, aber die ohren gehen verloren »). L'auteure Kathrin Rögglä ne cherche pas une langue « authentique » pratiquée par des sujets autonomes, du fait que le sujet n'est pas, chez elle, autonome et que la langue fait d'emblée violence aux autres. Elle cherche plutôt une langue adéquate pour évoquer les états du monde et des individus, et pour créer/renforcer une conscience qui tiendrait compte du caractère « construit » de toute vision du monde. De ce fait, elle s'éloignerait des modèles littéraires romantiques qui aspirent à une vue totalisante et totalitaire du monde.

Le « je » qui parle face au monde

- 33 Avec le roman *nous ne dormons pas*, rédigé après son séjour à New York en 2001, Rögglä semble se détourner de tout questionnement concernant un discours sur le monde qui en présenterait une image totalisante. Il s'agit ici d'un montage d'entretiens avec des acteurs de la New Economy, consultants d'entreprises, coaches, stagiaires... qui met en scène la manière dont le travail influe sur leurs comportements et leurs existences. Le livre fait ainsi écho à la tradition de la *Literatur der Arbeitswelt* (la littérature ouvrière et engagée des années 1960), mais adopte un point de vue plus radical ; par le langage employé, la forme littéraire choisie, ce n'est pas seulement la « réalité » mais aussi et surtout la présentation de la réalité qui est questionnée et mise en question. La version théâtrale, montée à

Düsseldorf au printemps 2004, insiste sur l'artefact linguistique en se servant, elle aussi, du discours indirect : les personnages parlent d'eux mêmes à la troisième personne.

- 34 Rögglä évoque dans son discours de Soleure « le besoin d'un nouveau réalisme social » chez les gens, face à la difficulté d'y voir clair dans un monde où nos facultés de perception sont réduites, où nous adaptons un « *regard en tunnel* » (*Tunnelblick*) du fait du stress permanent auquel nous sommes soumis. *nous ne dormons pas* propose à première vue un réalisme social plutôt simple : l'intervieweuse fait parler les gens. Mais le texte brise cette perspective trop directe par plusieurs moyens dont le plus visible est le discours indirect, exprimé par le mode conditionnel (un subjonctif en allemand), « suggérant à la fois le potentiel et l'irréel »⁶⁵.
- 35 Karin Krauthausen a abondamment fait état de la fonction du discours indirect dans ce livre de Rögglä⁶⁶ : la voix de l'interlocuteur/de l'interlocutrice apparaîtrait toujours, par ce moyen, comme transmise par un intermédiaire. De surcroît, les questions de l'intervieweuse n'y figurent pas : le texte ne nous présente que les réponses. De ce fait, l'intervieweuse, celle qui nous sert de médiatrice pour les propos des autres, ne semble être présente que dans les vides du texte. Les énoncés sont parsemés de signaux d'« oralité » : phrases souvent brèves, expressions tirées de la langue orale, incises en discours direct. On trouve aussi des passages en discours direct et en mode indicatif. Mais les interviewés évitent alors la plupart du temps le « je » et sont fréquemment cités à la troisième personne. Situation plutôt schizophrène car aucun discours « direct » ne semble pouvoir s'instaurer ainsi. Nous sommes confrontés à des simulacres d'entretiens, l'entretien journalistique étant habituellement considéré comme forme « documentaire », « authentique », de transmission d'informations.
- 36 Cette logique du récit est brisée dans le tout dernier chapitre « *wiederbelebung (ich)* » [« *réanimation (je)* »] : on y trouve une distinction plus nette entre les modes de discours car l'intervieweuse parle à l'indicatif, et elle cite ses interlocuteurs selon les règles du discours rapporté, direct et indirect. Cette mise en scène des discours nous renvoie au fait que l'intervieweuse est la seule personne, le seul personnage du roman qui ne passe pas par une instance de médiation. Le dernier chapitre est par ailleurs précédé d'un chapitre intitulé « *streik* » (*grève*) : les personnages s'y mettent en grève contre une intervieweuse qui, en fin de compte, ne se distingue plus fondamentalement d'eux :
- mais vous êtes aussi passive que nous !
« mais vous aussi, vous êtes tout le temps là ! »
on pourrait bien se demander alors : « dans quels mots d'ordre jusqu'au-boutistes êtes-vous coincée ? » ou, mieux exprimé : « dans les mots d'ordre jusqu'au-boutistes de qui séjournez-vous, ce ne sont pas les vôtres, n'est-ce pas ? »
oui, on pourrait bien se poser la question, mais il savait que là il n'apprendrait rien.
- 67
- 37 C'est le dernier propos attribué aux personnages du livre.
- 38 Ces personnages sont des cristallisations de propos tenus par des personnes réelles que Rögglä a interrogées avant d'écrire son roman⁶⁸. L'architecture du roman veut que les protagonistes les plus faibles disparaissent au cours du récit : la stagiaire, la rédactrice en ligne et le technicien. Le texte reproduit ainsi une action capitale pratiquée par ce milieu de consultants : licencier du personnel en commençant par les plus faibles, les moins adaptés.
- 39 Les derniers chapitres se déroulent entre les trois protagonistes les plus haut placés dans la hiérarchie établie : une femme et deux hommes, qui se trouvent finalement confrontés

à la mort réelle de l'un de leurs semblables après avoir constaté à tour de rôle la mort psychique de chacun d'eux.

- 40 Dans le tout dernier chapitre, « *wiederbelebung (ich)* » [réanimation (je)] Kathrin Röggla revient aussi à l'une de ses préoccupations mentionnées plus haut: une conception dialogique voire polyphonique de l'écriture. Nous assistons ici à une mise en scène de la disparition d'un dialogue: les personnages s'étant mis en grève dans le chapitre précédent, la voix de la narratrice essaie de continuer le récit sans eux, en se faisant leur écho, mais elle n'y parvient pas. Ce qui resterait encore à faire dans le roman, ce serait d'élargir le cadre et le champ de vision, mais c'est impossible en l'absence de voix qui arrivent de l'extérieur. La voix de la narratrice évoque certes la manière dont les personnages pourraient voir les choses, « mais ils ne le font pas, ils ne le disent pas maintenant, ils abandonnent maintenant. ils laissent tomber. »⁶⁹ – Ce sont là les derniers mots du roman. La voix de la narratrice se tait avec ses personnages.
- 41 En fin de compte, Kathrin Röggla réintroduit dans ce roman l'idée d'une vision globale du monde et elle le fait en proposant un cas particulier, celui de l'univers inhumain (« nous ne dormons pas ! ») des gens qui travaillent dans les milieux des consultants d'entreprise, et dont la tâche principale est de rationaliser le mode de fonctionnement d'une entreprise pour rendre celle-ci plus profitable, en général au prix de licenciements du personnel. Elle reprend le langage artificiel de cet univers en l'imitant, avec ses nombreux anglicismes (« *key account managerin* » pour « responsable compte client », « *senior associate* », « *analyst* », « *short-sleeping* », « *quick-eating* »...) et son jargon particulier: « *leute freisetzen* » (« libérer » des gens = les licencier), « *geldguru* » (« gourou financier »)... Les personnages emploient aussi de longs mots composés tels que « *dienstleistungsderwische* » (« derviches du tertiaire »), « *zahnarzteltern* » (« parents-chirurgiens-dentistes ») et « *steuerberatereltern* » (« parents-conseillers-fiscaux ») voire « *powerpoint-millenniumschlaf* » (« sommeil-millennium-powerpoint »), qui sont si l'on veut des expressions condensées et « rationalisées ».
- 42 La critique idéologique de Röggla passerait ainsi par une re-prise de formes et de langages spécifiques qui se garde de proposer des commentaires explicites. Son écriture semble se laisser contaminer par ces langages, dans une sorte de mimésis qui déboucherait sur un dépassement du (mi)lieu où ces langages ont cours: la critique aurait ainsi pour condition préalable une identification avec son objet et par conséquent un abandon temporaire de l'esprit critique face à celui-ci.

NOTES

1. « zumindest eine außenperspektive hätte er sich erwartet, ein wenig abstand, doch jetzt wisse er, den gibt es nicht. » In: Kathrin Röggla. *wir schlafen nicht. Nous ne dormons pas* roman. Frankfurt/Main, S. Fischer Verlag 2004. p. 217. Abrégé par la suite en W, suivi de l'indication de la page.

2. Kathrin Röggla. *Irres Wetter*. Salzburg, Residenz Verlag 2000. Abrégé par la suite en I, suivi de l'indication de la page.

3. Wiebke Eden : Karin Röggla. *Sprache ist Tanz*. In: *Keine Angst vor großen Gefühlen. Die neuen Schriftstellerinnen*. Berlin, Edition ebersbach 2001.
4. Gudrun Schmidt. « Die Welt als Taubenschlag von Angebot und Nachfrage. Im Gespräch mit Kathrin Röggla über ihr Buch *Irres Wetter* ». *Berliner LeseZeichen*, Ausgabe 10/00 © Edition Luisenstadt, 2000. Consultable sur XXX.luise-berlin.de.
5. *Ibidem*.
6. Daniel Beskos. « Berlin-Roman der anderen Art. Kathrin Rögglas neues Buch *Irres Wetter* ». In: *literaturkritik.de*, Nr.7/8, Juli 2000 (2. Jahrgang), Deutschsprachige Literatur. Consultable sur www.literaturkritik.de.
7. *Ibidem*.
8. Cf. Klaus Nüchtern dans *Der Falter* 10/2000 ou Stephan Hilpold dans *Der Standard* et la *Berliner Zeitung* du 25.03.2000.
9. Pour une traduction de quelques extraits du roman lus à l'occasion des Rencontres littéraires autrichiennes de Nantes en novembre 2004 et traduits par Bernard Banoun, cf. www.remue.net.
10. Vera Tollmann, Stephanie Wurster. « Dreifache Verpflichtung. Arbeiten im ‚neoliberalen Wertekorsett‘ ». In: *Fluter.de. Magazin der Bundeszentrale für politische Bildung*, 19.4.2004. Consultable sur www.fluter.de.
11. Cf. Eva Behrendt. « Die Sprachverschieberin. Unterwegs im Consultant-Milieu: Die Autorin Kathrin Röggla und ihr neues Stück ‚wir schlafen nicht‘ ». In: *Theater heute*, 03/2004. Consultable sur www.theaterheute.de.
12. Cf. Alexandert Haas. « Ein Leben unter Zombies ». In: *die tageszeitung*, 17.3.2004.
13. Cf. Behrendt, *op. cit.*
14. Cf. Eden, *op. cit.*
15. www.new.heimat.de/home/softmoderne/SoftMo99/roeggla/. cf. aussi : Christine Böhler. *Das Netz beschreiben*. Consultable sur www1.uni-hamburg.de/DigitLit/boehler/netz_beschreiben_druck.html.
16. Cf. le site web de Kathrin Röggla : www.kathrin-roeggla.de/biobib.
17. Kathrin Röggla. *Niemand lacht rückwärts*. Residenzverlag, Salzburg 1995. Edition de poche parue au Fischer Taschenbuch Verlag de Francfort-sur-le-Main en 2004. Abrégé par la suite en N, suivi de l'indication de la page. *Ibidem*, p. 48-56.
18. Kathrin Röggla. *Abrauschen*. Roman. Residenz Verlag, Salzburg 1997. Abrégé par la suite en A, suivi de l'indication de la page.
19. Paru au fischer taschenbuch verlag de Francfort en 2001.
20. Paru en août 2006 aux éditions Droschl de Graz.
21. Cf. Kristina Pfoser. « Kathrin Röggla. Essayband zu Katastrophen wie 9/11 ». In: *ORF Ö 1 Morgenjournal* du 11 septembre 2006. Consultable sur www.oe1.ORF.at.
22. *Really ground zero*, relevant du documentaire, s'inscrit dans la même optique : il s'agit de comprendre un événement, une réalité empirique qui se situe en dehors du je narrateur.
23. Cf. Kathrin Röggla. *Die Lesbarkeit der Welt in gespenstischen Zeiten*. Discours prononcé à l'occasion de la remise du prix littéraire de Soleure le 27 juin 2005, consultable sur www.kat.ch/bm/solo10a.htm.
24. Cf. Behrendt, *op. cit.*
25. *Ibidem*.
26. *Ibidem*.
27. Cf. *Die Lesbarkeit der Welt in gespenstischen Zeiten*, *op. cit.*
28. *Ibidem*.
29. Cf. Behrendt, *op. cit.*
30. *Oberösterreichische Nachrichten*, 26.04.2004.

31. Cf. Gerhard Rühm (Hrsg.). *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte: Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*. Erweiterte Neuausgabe, Reinbek bei Hamburg. Rowohlt 1985 (1967).
32. Cf., entre autres, son roman *Die Liebhaberinnen*, paru au Rowohlt Taschenbuch Verlag (Reinbek bei Hamburg) en 1975. Traduction française : *Les Amantes*. Trad. par Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize. Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon 1992.
33. Cette traduction est bien entendu réductrice : *spiegelverkehr* renvoie au mot « *spiegelverkehrt* », qui indique le renvoi d'une image à l'envers, par exemple par un miroir (cf. *Alice au pays des merveilles*). *selbsthase* est proche de *Selbsthaß* – « haine de soi ».
34. Cf., à titre d'exemple « *tauchen IV \ haustiere* » (*plonger IV \ animaux domestiques*), où il est question d'un poulet qui fait des bruits à l'intérieur du chauffage (p. 38-39). Cette image prend un sens précis lorsqu'on se souvient des bruits que peut faire l'eau dans les circuits d'un chauffage central à gaz, qui peuvent ressembler aux picotages d'un poulet. De telles images quasi allégorisantes sont fréquentes dans ce livre.
35. « *einzig am straßenrand stand das leben, und niemand winkte aus ihm heraus, so überließen wir uns ganz dem grinsenden augenblick, der uns ritt, und nie mehr dachten wir an den guten anfang zurück, in der stadt, als uns jedes büro nicht blau genug war, das wir durchfahren.* » (N 32).
36. « *wir sind ganz angehalten uns anderwertig zu beschäftigen und kommen wieder auf die stubenfliegen zu sprechen, in die wir jetzt langsam zurückkehren als mahlzeit, so ist es eben, man hat keine richtige handhabe.* » (N 39).
37. N 40-43.
38. « *der rest geht flöten ; wie du dir sagst/im spiegel schon wieder gesehen das ganze gegenüber, ein bißchen blasser werden herrschst du es an, doch es antwortet nicht.* » (N 43).
39. N 44-47.
40. « *wir haben besuch gemacht, wir haben so getan, als ob der busch noch stünde, in dem unsere kindheit versteckt ist...* » (N 44).
41. « *... der das ganze feuer der gegend hat, und dann hat er sich verbrannt, geradeaus ins gesicht hinein und keinen schritt weiter.* » (N 47).
42. « *Das Wenigste ist da, um uns einzuleuchten, und die Jugend gehört nicht dazu, auch die Stadt nicht, in der sie stattgehabt hat. Nur wenn der Baum vor dem Theater das Wunder tut, wenn die Fackel brennt, gelingt es mir, wie im Meer die Wasser, alles sich mischen zu sehen, die frühe Dunkelhaft mit den Flügen über Wolken in Weißglut; den Neuen Platz und seine tönernen Denkmäler mit einem Blick auf Utopia; die Sirenen von damals mit dem Liftgeräusch in einem Hochhaus; die trockenen Marmeladebrote mit einem Stein, auf den ich gebissen habe am Atlantikstrand.* » In: Ingeborg Bachmann. *Werke 2. Erzählungen*. Hrsg. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München, Zürich, Piper Verlag 1982 (1978). pp. 84-93, p. 93. Traduction française: *La Trentième année*, trad. M.-S. Rollin, paru en 1964 aux éditions du Seuil. p. 19. Cette traduction a été légèrement modifiée par nos soins.
43. « *ich [...] spitzte mir aber heimlich nächtens die finger an, damit ich mich wehren konnte, entdeckte erst mit achtzehn, dass ich mit ihnen schreiben konnte...* » (N 54).
44. « *etwas wird verbrannt aus der mitte meines körpers, ein kleiner rest bier oder fleischersatz.* » (N 56).
45. « *er hat sicherlich nur das fernsehen platz nehmen lassen in seinem bericht. er bietet mir einfach keinen sprachraum, in dem man die vögel fliegen hört, und wenn man es bei ihm doch einmal mit diesen dingen zu tun bekommt, dann bin ich ihm wohl ausgebücht.* » (N 64).
46. « */jetzt alle bauen jetzt lieber/sich brücken mit top-mode zum zarten eigenheim/ist noch keiner gekommen, wenn die jahreszeit so auffällt, fehlt bloß das geld, bleibt einem der atlas nicht lange im hals stecken...* » (N 67).

47. « 'doch ich will doch nicht wie aus der zeitung gestochen sein', rufe ich ein wenig später ins telefon hinein, 'alles soll echt sein unter diesen haaren, ich will einfach vorhanden sein, nichts soll mir in die schuhe geschoben werden, ich will nicht erst einen namen auf die haut auftragen, er muß schon drinnen sein'.

doch da ist nichts zu machen, so sehr ich mich auch anstrengte, keinen finger kann ich letztendlich in diese richtung bewegen, im gegenteil, alle finger biegen vorher ab und gehen direkt über in gewohnheit. » (N 88).

48. « als gesang reiste ich durch die straßen der stadt, ein schnelles geräusch war ich, franz, und wenn man mir zusätzlich das gesicht umdrehte, dann war es für eine weile abgestellt, und kam dann doch gleich wieder. » (N 154). Au début de ce récit on a pu lire: « un chant voyage dans les rues de la ville, il a beaucoup affaire à de nouveaux insectes et au soleil, les automobilistes ne font pas attention les uns aux autres, ils sont tous joyeux et déchaînés, les zébrures des passages protégés, l'une après l'autre, y laissent leurs plumes. » (« ein gesang reist durch die straßen der stadt, der hat recht viel zu tun mit neuen insekten und sonnenschein, kein autofahrer paßt auf den nächsten auf, alle sind sie wie fröhlich und ausgelassen, ein zebrastreifen nach dem anderen läßt seine federn zurück. » (N 93). Vers la fin du récit le je est ainsi devenu lui-même ce chant dangereux.

49. « laß uns zunächst einen blick tauschen und dann das herz und danach fährt man einfach mit beiden drauflos » (N 155).

50. « so leih mir dein ohr, habe ich zu dir gesagt, und es dann einfach mitgenommen, den rest zum trocknen aufgehängt in meinem kopf, und niemand hat zugesehen, franz, niemand hat etwas bemerkt [...] alle waren sie wie weggeputzt von ihrer wahrnehmung... » (N 156).

51. Paul Celan, *HÖRRESTE, SEHRESTE*. In: *Lichtzwang* (1970). *Gesammelte Werke in sieben Bänden. Zweiter Band: Gedichte II*. Frankfurt/Main, suhrkamp 2000 (1983), p. 233.

52. « hörreste, sehreste, erinnere ich mich, würde jo jetzt sagen : ja, aber was steckt dahinter ? würde er sagen, aber jetzt ist er nicht mehr da, niemand ist da, und so wird es eben schwierig: die wahrnehmung verläuft ja immer über andere menschen, die sie filtern, ohne menschen, die sie filtern, ist man ganz schön aufgeschmissen, denn kaum ist man alleine, stürzen die dinge auf einen ein – nicht zu sagen, zum wievielten mal ich mir die ohren auseinander treibe, damit sie nicht zusammenfallen auf einen fleck, die augen wachsen ja immer nach, aber die ohren gehen verloren – oder ist es doch die eigene wahrnehmung, durch deren raster man durchknallt? nein, aus dieser frage führt kein weg hinaus, nur der heizboiler. » (A 118).

53. Elle refuse un souvenir d'enfance concernant la relation eau chaude – chauffe eau. Ce serait un « proust-kipferl », le *kipferl* (une sorte de croissant) étant un équivalent autrichien de la madeleine.

54. « kaum hat man es sich versehen, hat es einen schon verschlungen – doch nicht mit mir, nein ich bleibe zurück bei den dingen in reinkultur. » (*ibidem*).

55. « er würde sich bloß zu mir umdrehen und mir sein flugzeugquartett hinhalten, von hinten, versteht sich : zieh eine ! würde er rufen, und ich müßte es tun, oder aber, er würde gar nicht aufsehen aus seiner tätigkeit. » (A 5).

56. « bis er mit einer plötzlichen nachlässigkeit das bild zerstört und von neuem beginnt ». (A 5).

57. Paul Celan, *Corona*. In : *Mohn und Gedächtnis* (1952). *Op. cit. Erster Band: Gedichte I*, p. 37.

58. « irgendwie riecht es nach meer, habe ich mir aber eben gedacht, und bin weitergegangen » (A 122).

59. Du fait de l'absence de majuscules, la lecture « diriez-vous » est possible également.

60. « sich allein auf mental maps auszuruhen geht eben nicht, werden sie sagen, es gilt, möglichst schnell zu einem psychischen stadtbild zu kommen, mit den orten muß man verbunden, mit den orten muß man gemeinsam sein... » (I 153) .

61. « einen identitätsplan für sich und die welt » (I 158).

62. « persönliche geographie » (I 160) .

63. « ...materialermüdung durch und durch, überall bleibt etwas kleben, hörreste, sehreste, man muß eben zusehen, daß man weiterkommt, man muß zusehen, daß man fortfährt... » (I 163).
64. « HÖRRESTE, SEHRESTE, im/Schlafsaal eintausendundeins, // tagnächtlich/die Bären-Polka:// sie schulen dich um, // du wirst wieder/er ». Traduction française effective par Paul Celan. In Paul Celan/Gisèle Celan-Lestrange, *Correspondance*, éditée et commentée par Bertrand Badiou, Le Seuil, Paris 2001, t. 1, n°599.
65. Cf. Banoun, *op. cit.*
66. Karin Krauthausen, « ob das jetzt das interview sei? » Das konjunktivische Interview in Kathrin Röggla's Roman *wir schlafen nicht*. Vortrag am 12.6.04, Université de Nantes – Centre de recherches sur les conflits d'interprétation. Consultable sur kathrin-roeggla.de.
67. « 'sie sind ja genauso getrieben !' »
'sie sind ja ständig auch dabei !' //
da könne man sich schon fragen: 'in welchen durchhalteparolen stecken sie drin?' oder besser gesagt: 'in wessen durchhalteparolen halten sie sich auf. ihre eigenen sind es ja nicht, oder?'
ja, man könne sich schon mal die frage stellen, doch er wisse, er werde da nichts erfahren. » (W 217sq).
68. Pour un entretien assez détaillé avec Kathrin Röggla au sujet de *wir schlafen nicht* cf. Bernhard Fetz : *Jüngere österreichische ErzählerInnen*. Consultable sur www.eduhi.at.
69. « aber machen sie nicht. sie sagen das jetzt nicht, sie lassen das jetzt sein. sie machen da jetzt nicht mehr mit. » (W 220).

RÉSUMÉS

Kathrin Röggla, née à Salzbourg en 1971 et résidant à Berlin depuis 1992, a été considérée dès ses débuts comme un grand talent littéraire. On l'a classée parmi les auteurs qui s'inscrivent dans une longue tradition autrichienne de critique de la langue sur un mode ludique. Elle-même se dit inspirée non seulement de cette tradition incarnée par Elfriede Jelinek, mais aussi d'auteurs tels que Hubert Fichte et Wolf Dieter Brinkmann. Dans un jeu avec différents langages, Röggla entend dénoncer le caractère idéologique de la langue, certes, mais voit aussi son écriture comme une tentative de « saisir le monde de façon documentaire ». Partant du principe que la langue ne reflète pas simplement les rapports de domination, mais qu'elle offre à cette domination des terrains d'action toujours nouveaux, elle voit son travail d'écriture comme un dialogue avec un autre d'elle même. Examinée de près, son écriture semble se laisser affecter par les différents langages qu'elle expérimente, dans une sorte de mimésis, qui aboutirait dans un dépassement du (mi)lieu où ces langages sont ancrés : la critique idéologique de Kathrin Röggla aurait ainsi pour condition préalable une identification au moins temporaire avec son objet, qui semble impliquer le refus d'une attitude critique totalisante face à cet objet.

Kathrin Röggla, 1971 in Salzburg geboren und seit 1992 in Berlin lebend, galt seit ihren schriftstellerischen Anfängen als großes literarisches Talent. Man hat sie, vor allem in ihrem Herkunftsland, in die lange österreichische Tradition einer auf Sprachspielen basierenden Sprachkritik gestellt. Sie selber nennt als Vorbilder nicht nur österreichische Schriftstellerinnen wie Elfriede Jelinek, sondern auch deutsche Autoren wie Hubert Fichte und Wolf Dieter Brinkmann. Vermittels eines Spiels mit unterschiedlichen Sprachen möchte Röggla einerseits den ideologischen Charakter von Sprache freilegen, sie sieht ihr Schreiben aber auch als

Versuch, die Welt « dokumentarisch » zu erfassen. Ausgehend vom Prinzip, daß Sprache Herrschaftsverhältnisse nicht nur reflektiert, sondern dieser Herrschaft immer wieder neue Aktionsfelder liefert, sieht sie ihre Arbeit als Dialog mit einem Anderen ihrer selbst. Bei näherer Betrachtung scheint ihr Schreiben sich von den verschiedenen Sprachen, mit denen sie experimentiert, gewissermaßen mimetisch affizieren zu lassen, wobei es schließlich den Ort, an dem sie verankert sind, überschreitet: die von Kathrin Röggla praktizierte Ideologiekritik scheint damit auf einer temporären Identifikation mit ihrem Objekt zu beruhen, welche offenbar mit dem Verzicht auf eine totalisierende kritische Haltung diesem Objekt gegenüber einhergeht.

INDEX

Mots-clés : critique idéologique, critique du langage

oeuvretraitee Irres Wetter, wir schlafen nicht, Nous ne dormons pas, Niemand lacht rückwärts, Abrauschen

AUTEURS

HERTA LUISE OTT

Université Stendhal Grenoble III